

Cine Documental

**Jorge Prelorán:
nativo/extranjero, cineasta/investigador,
conservador/revolucionario, desconocido/vastamente
conocido**

[Exploraciones en el archivo de un cineasta y sus
contradicciones]

Por Christopher Moore¹

En diciembre de 1970, acababa de terminar la primera retrospectiva del cineasta argentino Jorge Prelorán en el Centro Cultural San Martín. Le escribí entonces a un amigo en los Estados Unidos: "Socialmente, esto es un caos absoluto. Gente desfilando en mi departamento, por negocio o por placer, pero sobre todo para ver películas. Voy a enviar mi proyector para arreglarlo dentro de un par de días, y tal vez por lo tanto tendré un poco de descanso." ² Si bien su carta evoca una sensación de emoción ante la perspectiva de que, como él mismo dice, su nombre "empezara a sonar bastante," el cineasta aludió a que estaba cada vez más cansado del deber de explicar su obra, algo que los artistas deben hacer con frecuencia. Aludiendo a las numerosas entrevistas a las que se había sometido antes y después de las proyecciones del San Martín, escribe: "Es toda una postura ficticia, y prefiero ir a trabajar en vez de mentir sobre lo que hice."

Cine Documental



Jorge Prelorán, filmando en Valle Fértil, Provincia de San Juan.³

Prelorán falleció en la primavera de 2009. Poco antes de su muerte, el cineasta depositó su archivo personal, incluida la carta mencionada, en el Human Studies Film Archives (H.S.F.A.) del Smithsonian Institution, en Washington. Mientras que la literatura sobre Prelorán, como la de muchos cineastas, ha tendido a centrarse en su obra, la Colección Jorge Prelorán revela sobre todo el proceso de hacer cine, ofreciendo una visión muy valiosa sobre las experiencias de un cineasta.

El archivo de Prelorán es una colección larga y completa. Incluye cartas, diarios, recortes de prensa, fotografías, cintas de audio, películas terminadas y tomas descartadas. Los fondos contienen cincuenta de las películas de Prelorán, veintinueve de las cuales se pueden solicitar en DVD a través de la página web del H.S.F.A. (www.anthropology.si.edu/naa). Entre su correspondencia conservada se encuentran cartas enviadas y recibidas por cineastas argentinos como Raymundo Gleyzer, Humberto Ríos y Simón Feldman; instituciones como el Fondo Nacional de las Artes, el Ministerio de Educación, varias oficinas provinciales y municipales de cultura y turismo, y las universidades nacionales de Tucumán y Córdoba; conocidos

cineastas etnográficos como Jean Rouch, Robert Gardner y Timothy Asch; y los propios personajes tratados por las películas de Prelorán, incluyendo a Hermógenes Cayo, Cochengo Miranda y Zulay Saravino. Sus archivos de trabajo son menores en volumen, pero incluyen transcripciones de entrevistas y diarios de producción. Los recortes de prensa agregados datan desde 1958 hasta 2005, cuando Prelorán recibió un premio de legado por el Festival de Cine de Mar del Plata, y el rango de la procedencia de los recortes varían entre diarios nacionales como *Clarín* y *La Nación* y los diarios provinciales de Neuquén, La Rioja, Jujuy y otros lugares.

He tenido la fortuna de pasar un tiempo considerable trabajando con estos materiales e intentando dar sentido a lo que nos pueden enseñar respecto de Prelorán, la historia del cine documental argentino y, en términos más generales, sobre la política de la cultura argentina durante los años 1960, 70 y 80. Mi intención es que al destacar ciertas porciones de la Colección Prelorán, al ofrecer mi análisis, y al publicarlo en esta revista argentina, pueda así estimular el interés sobre esta valiosísima colección. También espero facilitar el contacto entre investigadores argentinos y colecciones relevantes en el extranjero.

En este artículo examino ciertas partes de la Colección Prelorán que permanecen como las más documentadas. Entre ellas están sus películas de la serie *Gaicho* de 1960-1962; sus producciones junto a Raymundo Gleyzer y Ana Montes de González, que datan desde 1965 hasta 1972; su trabajo en Valle Fértil (Provincia de San Juan) entre 1965 y 1973; y su film junto a Cochengo Miranda en La Pampa, de 1973 a 1974. Los papeles y el archivo de Prelorán demuestran de modo concluyente que él no era un hombre solitario, por mucho que él aspirara a tal condición. Su archivo confirma el hecho de que la experiencia de hacer cine es una experiencia colectiva, no importa cuán pequeño sea el equipo. Prelorán dependía de otros para hacer y compartir



Cine Documental

sus películas y, a través de esta dependencia, las películas asumieron ciertos valores que desafiaron las propias intenciones de él. Esto produjo en su caso toda clase de contradicciones en cuanto a su trayectoria personal. Si las diversas biografías de Prelorán tienden a unir las ideas y metodologías del cineasta en un perfil unívoco, uniforme, su archivo sugiere que podía ser simultáneamente tanto un nativo como un extranjero, un cineasta y un investigador, un conservador y un revolucionario, un desconocido y alguien vastamente conocido. La curiosa trayectoria de Jorge Prelorán nos lleva a revisitar la forma en que consideramos su carrera como también las de otros cineastas.

* * *

Nativo/Extranjero

Dr. Edward Larocque Tinker y las películas de la serie "Gaicho" (1960-1962)

"Jorge Prelorán es una mezcla del Apolo 11 y los tallarines."

Análisis, 1969⁴

Prelorán nació en 1933, de padre ítalo-argentino y madre estadounidense. Fue criado para ser bilingüe y, a pesar de que comenzó su carrera universitaria en la Universidad de Buenos Aires, finalmente se trasladó a la Universidad de California en Los Ángeles (U.C.L.A.), donde estudió cine. Los lazos entre Prelorán y los Estados Unidos, más su pronunciación acentuada en ambos idiomas, lo ha marcado como un constante extranjero en cualquier situación. (El hecho de que su correspondencia archivada incluye cartas en español y en inglés puede provocar un efecto similar para los investigadores). El hecho de que comenzara su carrera como cineasta profesional contratado por la Fundación Tinker, con sede en Nueva York, y que dirigiera estas películas Tinker sobre la Argentina rural desde su casa en la ciudad, Buenos Aires, lo consolidó aún más como un *outsider*.

Prelorán fue contratado por el Dr. Edward Larocque Tinker y su fundación para producir un documental de distribución en Estados Unidos, sobre el gaicho argentino. Prelorán había hecho, en ese momento, sólo un par de cortometrajes. De todos modos, tampoco era completamente desconocido en los círculos argentinos. Había participado en las "Jornadas de nuevo cine argentino" de 1961, junto a Fernando Birri, Humberto Ríos, Simón Feldman y otros.⁵ Ese mismo año, su cortometraje *Muerte, no seas orgullosa*, fue incluido por la Universidad de Buenos Aires en su "Muestra de cortometraje nacional", junto al trabajo de Ríos, Feldman, Enrique Dawi, Martín Schor y otros.⁶ Poco tiempo después, autoridades de la Universidad del Litoral le escribieron para

pedirle que ayudara a encontrar un reemplazo para Fernando Birri en la Escuela Documental de Santa Fe.⁷ Sin embargo, a pesar de haber sido reconocido como cineasta argentino, cuando se difundió la noticia de la expedición de la Fundación Tinker, Prelorán fue identificado como miembro del equipo extranjero. *Clarín* informó que "Tinker... enviará en agosto un director nuevo a la Argentina, Prelorán"⁸; *La jornada*, de Chubut, que dos "graduados de California" estarán filmando en la provincia.⁹ Un solo periódico identificó a Prelorán como argentino.

Teniendo en cuenta que Prelorán, él mismo un poco extranjero, estaba haciendo una película para un público extranjero, financiada por intereses extranjeros, uno puede preguntarse: ¿Cómo fue que el contexto de producción dio forma al producto final? Las materiales de la Colección Prelorán relacionados con las películas Tinker ciertamente confirman el peso que los grupos patrocinadores ejercen, y sin embargo sugieren que el tono conservador de las películas se debía más a los grupos locales con quienes Prelorán colaboró que con los grupos que financiaron la película. De hecho, los apuntes de Prelorán revelan que Tinker controlaba la producción más decisivamente a través de los contactos argentinos que proveyó a Prelorán. Los asociados de Tinker, en sí mismos con algo de *insider/outsider*, proporcionaron a Prelorán de conocimientos locales, si bien de un carácter político conservador.

Poco antes del rodaje, el Dr. Tinker manda una carta a Prelorán. En ella, reconoce que "el formato final de esta película será determinado por usted."¹⁰ Sin embargo, a pesar de que Prelorán mantendría el control sobre la película, y aunque Tinker nunca acompañó al joven cineasta en sus viajes, el productor consiguió para Prelorán y su asistente una carta de recomendación de la poderosa Sociedad Rural Argentina. En la carta, dirigida a "los propietarios de establecimientos ganaderos de la Republica Argentina", el presidente de la Sociedad, Faustino Alberto Fano, caracteriza a Tinker como

"universalmente conocido, y un viejo amigo de Argentina." ¹¹ Asegura a sus asociados que la película "será de verdadero beneficio para nuestras más importantes fuentes de riqueza constituidas por la ganadería y la agricultura." A través de estas cartas, Tinker pudo asegurar que Prelorán y Cerni fueran bien atendidos mientras estuvieran de viaje. Además de la Sociedad Rural, ellos dos se entrevistaron con representantes de la "Argentine Southern Land Company", la "Tennessee Oil Company", la Sociedad Anónima Importadora y Exportadora, la "Southeastern Drilling Company", la "Pan American Oil Company", más otros propietarios de ingenios y de organizaciones como los "Gauchos de Güemes". Los dos se quedaron en las estancias, y otras empresas y puestos militares les proporcionaron refugio de forma gratuita; viajaron en aviones del gobierno y se les permitió filmar las colecciones de museos locales. Muchas veces se les ofreció comida, y muchos propusieron escenas y/o entrevistas para ser filmadas. A veces incluso "organizaron un programa para nosotros". ¹²

Esto no quiere decir que Prelorán no participara en la configuración del tono de sus películas "Gauchito". El diario de producción de Prelorán, conservado en el Smithsonian, detalla varias cuentas del rodaje. ¹³ A lo largo de sus páginas, el diario demuestra el impacto que los anfitriones locales tuvieron sobre el rodaje y también alude a muchas realidades locales que no pudieron entrar en las películas. Así, el diario alude a los silencios del cine -a las muchas escenas que aparecieron ante los ojos de los realizadores, pero que nunca fueron registradas por la película y, por lo tanto, para la historia-. Ellos lograron tener "un buen día, de todos modos" a pesar de no poder filmar cuando un grupo tocaba música autóctona. ¹⁴ Del mismo modo, dejaron a la cámara en su estuche durante una carrera de autos en la Patagonia: "Aunque sea interesante como evento local, no estábamos muy entusiasmados." ¹⁵ Cuando comienza un partido de fútbol el 17 de agosto, "que, por supuesto no nos interesó" fueron "a ver la iglesia histórica del pueblo vecino" y luego

grabaron "algún cantar folklórico".¹⁶ Prelorán reconoce que esos "gauchos" con quienes filmaba habían ya abrazado las nuevas tecnologías, como la radio, para poder comunicarse entre sí.¹⁷ Incluso reconoce los altos costos sociales de la modernización que se veía en el campo argentino. Durante una visita a Comodoro Rivadavia, Prelorán informa que, "desde que los estadounidenses trajeron sus ingresos dolarizados, probablemente Comodoro se ha convertido en la ciudad más cara de la Argentina, y que con esto han crecido también las villas."¹⁸ Nada de esto aparece en el documental. En cambio, por lo que llamaron su "búsqueda artística", prefieren filmar un pueblo como Chos Malal, de Neuquén, donde "La civilización se detuvo alrededor de 1905": "Este tipo de atraso ha hecho que la región sea de mucho interés nuestro, ya que aquí el folclore queda bastante intacto, y que tuvimos la oportunidad de filmar y grabar algunas cosas muy emocionantes."¹⁹

Si su diario "Viaje a la Patagonia" alude a las muchas escenas que Prelorán decidió no registrar, hay otros momentos en los que Prelorán fue incapaz de filmar - a causa de la luz, o por la falta de cinta, o porque no se les permitió filmar. Un día, cuando un guía intentó lograr que Prelorán pudiera filmar a un cacique local y su tribu mientras cabalgaban, se les dijo que no tenían permiso de los lugareños. "Nos frustró mucho ver estas emocionantes exhibiciones ... y no poder filmar, así que decidimos irnos".²⁰ Hubo resistencia y limitaciones en cuanto a lo que los *insiders/outsideers* podían conseguir. Esto vendría a establecer algunos precedentes para los años siguientes.

Cuando Prelorán estaba solicitando el trabajo para la expedición Tinker, un ex profesor suyo de la U.C.L.A., el cineasta y antropólogo Colin Young, escribe al Dr. Tinker. Caracteriza a Prelorán como "con fluidez en dos idiomas y estrechamente familiarizado con al menos dos culturas, [y] quien desea encontrar formas de aproximar estas culturas".²¹ Prelorán era a la vez un extranjero y un nativo, un *insider* y un *outsider*,

Cine Documental

y el cine le permitiría acercar estas culturas divergentes. "El cine es un medio particularmente apropiado para comunicar a un mundo dividido espacial e idiomáticamente", continuó Young. "El Sr. Prelorán es consciente de esto, y muestra deseos por explorarlo". El diario "Viaje a la Patagonia," demuestra que mientras que el cine podría ser un medio apropiado para establecer puentes de diálogo, no podía garantizar este tipo de conexión. A pesar de las cualidades que Young notó en el joven cineasta, Prelorán dependía en gran medida de otros y su ayuda para poder hacer sus películas. Aquí, como más tarde en su carrera, esta dependencia de información privilegiada afectó la política de las películas de Prelorán. Sí aquí le dio a sus películas un tono conservador, más tarde haría lo inverso.

* * *

Cineasta / Investigador

Entre el arte y la ciencia en Tucumán y Córdoba, 1963-1969



"¿Cineasta o investigador?"
Clarín, 26 de julio de 1986.²²

En el otoño de 1962, mientras estaba terminando su trabajo para la Fundación Tinker, Prelorán le escribe a Eugenio Virla, rector de la Universidad Nacional de Tucumán (U.N.T.).²³ Evidentemente, los dos se habían conocido antes, y habían discutido la posibilidad de que Prelorán pudiera hacer películas para la universidad. En la carta Prelorán propone una serie de películas, los temas de los viajes que Prelorán realizó para la expedición

Tinker. La idea era apoyar a la universidad, proveer materiales de marca U.N.T. para escuelas primarias y secundarias, y resaltar la historia y la cultura de las provincias del noroeste - lo que él llamó la "zona de influencia de la U.N.T." La idea, en fin, era convertir a la U.N.T. [y, con ella, a Prelorán] en expertos residentes a través de las películas, desplegando su experiencia colectiva. Sin embargo, proponían conseguir este objetivo alcanzando una audiencia de público mayor. Esto, entonces, requería presentar la información de un modo atractivo y entretenido.

En esta carta, Prelorán reconoce que sólo un "conocimiento más profundo de la región" revelaría los temas apropiados para ser filmados. Si en las películas de Tinker Prelorán dependió de la ayuda de los empresarios locales y los líderes cívicos, ahora quería aprovechar la experiencia de las universidades provinciales. Él propuso que la U.N.T. se asociara con el Fondo Nacional de las Artes (F.N.A.), que iba a poder proporcionar financiación. Como él reconoció más tarde, el F.N.A., con el Dr. Augusto Raúl Cortazar como presidente, "tiene los mejores recursos disponibles".²⁴ El contrato que Prelorán firmó con la U.N.T. y el F.N.A. estipuló que "armonice labor de los técnicos cinematográficos con los especialistas que el FNA designare para asesorar en cuanto a los aspectos artísticos y folklóricos".²⁵ De 1963 a 1969, Prelorán trabajó bajo este contrato. Durante estos siete años, hizo veintinueve películas documentales, entre ellas *Casabindo*, *Salta y su fiesta grande*, *Un tejedor de Tilcara*, *Ocurrido en Hualfín* (co-dirigida con Raymundo Gleyzer) y *Quilino* (también co-dirigida con Gleyzer, y que ha sido recientemente restaurada por el H.S.F.A.). Si bajo la Fundación Tinker, Prelorán se había aliado con la élite empresarial del país, entonces con su contrato con la Universidad Nacional de Tucumán se conectaría de manera irrevocable con las incipientes ciencias sociales del país. En la brecha entre el arte y la ciencia, Prelorán formalizó ciertas alianzas que habrían sido inexplicables de otra manera.

Hasta la fecha, la asociación de Prelorán con las ciencias universitarias también ha complicado a muchos de sus biógrafos y críticos. Algunos titulares periodísticos han calificado a Prelorán como "un amante del cine que se volvió antropólogo".²⁶ Otros artículos destacaron su "visión antropológica",²⁷ su "ojo antropológico".²⁸ Otros se preguntaron, "¿Cineasta o investigador?"²⁹ Los estudiosos señalaron sus vínculos con Colin Young y con el "funcionalista" Augusto Raúl Cortazar. Jorge Wyngaard, quien trabajaba con Prelorán en Tucumán, reconoció que "como camarógrafo, era talentosísimo," pero que "él adoptó una postura demasiado... 'folclorista', antropológica".³⁰ Hasta sus biógrafos han sugerido que Prelorán sólo creció como un "autor" después de haber tomado la decisión de abandonar sus películas folclóricas.³¹

El archivo de Prelorán sugiere que necesitaba la ayuda de la antropología en sus películas, si bien él también se resistió a la forma en que esto afectó su lenguaje cinematográfico. Sus papeles están llenos de correspondencia con asesores académicos. Prelorán apeló a ellos en busca de ideas sobre lugares, temas, y cada vez más sujetos para capturar en sus películas, como en sus llamadas películas etnobiográficas. (Un ejemplo notable es la carta enviada a Prelorán de parte de Martha Borruat de Bun, una antropóloga de la U.B.A. Junto a la carta, en la que ella advierte que Prelorán debe tener "prudencia" al acercarse a las comunidades, la investigadora también suministra una lista de "Temas aptos para ser ilustrados."³²). Pero sus archivos revelan que, como escribe en sus diarios Tinker, la suya fue en definitiva una búsqueda "artística". Si bien debemos comprender el contexto de su serie "folclórica", el archivo personal de Prelorán sugiere que, dentro de las contingencias diarias de producción, Prelorán a menudo afirmó su preferencia del arte sobre la ciencia, de un modo que desafiaba el campo de la antropología que informaba y de hecho financiaba su trabajo.

Cine Documental

El archivo de Prelorán está lleno de correspondencias con varios asesores académicos, pero sus discusiones más animadas sobre arte y ciencia fueron con la antropóloga Ana Montes de González. La relación entre Prelorán y Montes era muy complicada: eran productivos en conjunto, aunque su cooperación a menudo se vio obstaculizada por las impugnaciones y el antagonismo de los dos lados. Prelorán, en sus cartas, demuestra admiración y respeto hacia Montes, aun cuando muestra fuertes diferencias de opinión. Sus debates comenzaban por cuestiones en torno a la antropología, y, dado el contexto histórico, a menudo se trasladaron al terreno de la política. Sin embargo, lo más interesante es la manera en que esas discusiones volvían a su cauce original, los debates sobre arte y ciencia. La brecha, al final del día, era entre el cine y la antropología.



“Lo vi y te recuerdo”:

Una tarjeta postal enviada a Prelorán por la antropóloga Ana Montes³³

Las discusiones de Prelorán con Montes comenzaron en 1966, cuando los dos estaban terminando el trabajo sobre *Ocurrido en Hualfín y Quilino*, ambos filmados con Raymundo Gleyzer. El problema comenzó cuando, después de una entrevista mal grabada,



Cine Documental



Prelorán y Gleyzer decidieron grabar una segunda versión, dentro de un estudio, y con una actriz, no la persona originalmente entrevistada. Esto enfureció a Montes. En una carta a Prelorán argumenta,

Yo quería un documento vivo fuera o no técnicamente perfecto. Al contrario, la imperfección hubiera acentuado la veracidad, que era lo que me interesaba. Raimundo (sic) piensa en hacer películas y tiene una serie de prejuicios cinematográficos en la cabeza. Resultado; les di un tema y material maravilloso para hacer un poema trágico y lo que salió es prosa melodramática... En la medida en que se introducen triquiñuelas técnicas para conseguir la impecabilidad, se va hacia el film-ficción, ficción aunque se combinen elementos extraídos de la realidad. Y soy de las que cree que no hay ficción que pueda superar el valor y la grandeza de la realidad.³⁴

Aunque evidentemente hay mucho aquí de animosidad personal y desacuerdos políticos, los problemas que tenía Prelorán con los asesores giraban a menudo en torno a diferentes ideas acerca del valor de la presentación específica del material. Muchos de los asesores del campo de la antropología tenían razón al afirmar que *lo real* contenía un poder muy propio, y que el proyecto debía mantener una lealtad hacia ello. Prelorán, como cineasta, se preocupó más por garantizar una comunicación efectiva. Por lo tanto, él hacía cosas como el doblaje de una voz, si pensaba que podía añadir características dramáticas a la historia, o repetiría una producción, si eso hubiera significado la captura de una grabación en mejor calidad. En muchos sentidos, Prelorán estaba así traicionando la distinción documental bajo la cual presentó sus películas. Al mismo tiempo, también podemos entender su decisión, motivado por la esperanza de una mejor comunicación de su mensaje, y de poder alcanzar más público. A pesar de que Prelorán y Gleyzer no compartieron ideas políticas,

en la opinión de Montes los dos se habían acercado al proyecto con un prejuicio cinematográfico común. Ella les había dado el material a ellos y ellos, en conjunto, lo habían alterado. Fue ella la única de los tres que, aparentemente, entendía el verdadero valor de lo real, lo científicamente verdadero.

Algunos meses después, Montes le escribió a Prelorán de nuevo para reiterar su posición, repitiendo la idea de que Prelorán y Gleyzer sólo querían hacer "lindas películas".³⁵ Tratando de justificar su posición, Montes basó su argumento en las experiencias que había tenido al exhibir la película para estudiantes norteamericanos. Ella había mostrado *Quilino* a un grupo de estudiantes de Harvard, donde estuvo de residencia durante un semestre. Como relató, "por las preguntas que siguieron haciéndome, se notaba que querían más detalles". Lo real asegura la acción, y la dirige. Lo que parecía frustrarla a Montes fue que, aunque la audiencia parecía, como escribió, "sinceramente emocionada", sintió que no habían captado los detalles específicos de la situación. "Se notaba", escribió, "que querían mas detalles". Los estudiantes estaban involucrados, seguro; pero a Montes le preocupó que no estaban aprendiendo nada. La película había facilitado una experiencia emocional, pero lo hizo a expensas de cualquier dirección particular para esas emociones.

Prelorán le respondió defendiendo su campo tal como ella hacía con el suyo, apelando a los nombres de las luminarias del campo de ella, quienes se pusieron del lado de él. Fue en esta época que Prelorán asistió al primer coloquio mundial de gran importancia sobre el cine etnográfico, que se realizó en la U.C.L.A. en 1968. A su vuelta de Los Ángeles, Prelorán escribió a Montes: "Durante el coloquio se discutió mucho de los valores etnográficos en cine, y el peso de lo favorable cayó hacia los cinematografistas [sic], y entre ellos desde luego a Rouch, que consideran más importante la síntesis que sabe dar el cinematografista a la documentación fría y científica del

antropólogo. De modo que sus objeciones con QUILINO no son del todo válidas."³⁶

En otras cartas de este período, podemos observar que Prelorán estuvo luchando para desarrollar un estilo de cine que pudiera educar a sus compatriotas. Según escribió a Colin Young, uno de los organizadores del coloquio de la U.C.L.A.: "no estoy siempre interesado en la estricta documentación científica, porque no es este el propósito de estas películas. Siendo yo el primero en filmar estos acontecimientos remotos, me parece mucho más importante que nosotros eduquemos a nuestros propios pueblos, y por lo tanto hagamos las películas más agradables".³⁷ Aquí y en otras cartas, vemos la totalidad de la situación expresada por Prelorán. Él estaba intentando atraer a las masas. En parte, lo hacía a través de la ciencia; la antropología, en su forma institucionalizada por la U.N.T. y el F.N.A., ofreció un respaldo vital para los documentalistas. En su carta a Young, añadió que, "[L]a documentación es muy estricta, sin intromisiones, y la música es absolutamente pura, la mayor parte registrada en el acto. En la mayoría de los casos un etnógrafo ha estado presente como asesor". Al mismo tiempo, si la ciencia ayudó a legitimar su trabajo, él reconoció un cierto riesgo en prestar *demasiada* ciencia, *demasiado* detalle. Su meta, y su misión, recordó, era llevar la U.N.T. al mundo. Esto no lo podría hacer a través de las ciencias especializadas. Tuvo que llegar a la gente. En muchos sentidos, la Universidad y el Fondo, lo ayudaron; de otras maneras, dificultaron su camino.

Por supuesto, Prelorán sí había aprendido de Montes, y su estilo de hacer cine iba evolucionando en respuesta a este tipo de experiencias. Él se había beneficiado de sus conocimientos sobre las comunidades. En una carta, escrita a principios de su trabajo junto a Montes, Prelorán dice sobre ella: "Tiene gran sensibilidad, y capta los problemas de la gente indefensa".³⁸ Si ella se comportó como si estuviera a cargo de la producción, se debía a que esto era en gran parte cierto, "puesto que nos llevó

allí a filmarlo". Prelorán decía cosas similares sobre Gleyzer. En esta misma carta, él escribió de Gleyzer que "es un hombre realmente absorbente, cuando filmé con él fue una experiencia estupenda, pero me sentí el peón". En cuanto a su actitud, se sintió frustrado por el panorama general, el destino partidista, que parecían otorgar a las producciones suyas. Prelorán consideró que: "Solamente cuenta el fin. No le importaba el problema individual de la familia que filmamos en Hualfín, sino en la idea de que con la película ayudaríamos a esa gente y mucha más". Prelorán sintió cada vez más todo lo contrario, y empezó a enfocarse mucho en el bienestar individual de los sujetos de sus películas. Las que dirigió junto a Gleyzer se habían estrenado en festivales internacionales, incluso había ganado un premio en el Festival de Viña del Mar de 1967, un evento importantísimo para el desarrollo del inminente Nuevo Cine Latinoamericano.³⁹ Sin embargo, él insistió, "no me interesa lo que pase fuera del país".

Además de sentirse incómodo con el estilo de Montes, sin duda a Prelorán también le molestó la política en juego. Le preocupaba que, si seguía haciendo películas con Montes y Gleyzer, iba a perder su puesto en la universidad, "cosa que no sé si es conveniente." Así continuó: "mi lugar es aquí, haciendo algo que es necesario para el país ¿dónde mejor que en la Universidad? En ningún otro lado tendría estas posibilidades; fíjate el desaliento de los cortometrajistas argentinos".⁴⁰ También se preocupó porque no había encontrado una mejor manera de llegar al público. Y este era el problema; quería llevar su cine a más gente, pero hacerlo, sobre todo en aquella época -en Tucumán y Córdoba, a finales de la década de los sesenta- era cada vez más un acto político en sí mismo.

La relación conflictiva entre Prelorán y Montes siguió hasta la década de los setenta. A pesar de sus diferencias, los dos entraron en un acuerdo para filmar *Los Onas* junto a la antropóloga estadounidense Anne Chapman. En 1971 la producción

entró en un punto muerto, con los codirectores atacándose unos a otros. Prelorán escribe una carta desesperada, y en inglés, a Chapman: "Hay una tendencia a pensar que uno tiene toda la verdad, y que al igual que Ana, ella tiene que decirle al mundo entero que su verdad es la única. En el cine, esto es llevado a un público que está completamente fuera del contacto personal, así que cada persona va a llenar los vacíos de una película con su propia experiencia y puntos de vista".⁴¹ Termina la carta diciendo que, "a menos que consiga una mano más libre, y que sea tomado como un director de cine etnográfico que sabe lo que hace, en lugar de un camarógrafo y editor que hace lo que quiere Ana, entonces la palabra es no".⁴²

Otro elemento interesante de la carta para Chapman es que Prelorán propone que Gleyzer termine la película. A pesar de las diferencias políticas que Prelorán tenía con Gleyzer, parece que los dos habían mantenido un cierto vínculo -uno entre artistas- que no mantenían con Montes, y que ha escapado a las pocas personas que han escrito sobre su relación. Gleyzer, como Montes, enseñó muchísimo a Prelorán, y Prelorán se refiere a Gleyzer como "un amigo" bien entrada la década de 1970.⁴³ Gleyzer siguió escribiendo a Prelorán mucho tiempo después de su trabajo en Córdoba, ya cuando Gleyzer se había trasladado al extranjero y comienza a filmar en México con Humberto Ríos. En una de estas cartas Gleyzer menciona que ha conocido a Chapman en Nueva York. Según relata a Prelorán, "vio *Ocurrido* y dice que no hay nada positivo en el film... En fin... INSOPORTABLE."⁴⁴ Asimismo, añade que en Nueva York había visto otra película de Ana Montes, sobre los Zinacantecos, que era "una peliculita bien filmada, pero que no pasa naranja". Todo esto muestra un cierto vínculo entre los cineastas. Mientras que el principal problema de Prelorán con Gleyzer y Montes sí tuvo que ver con la política, falta reconocer que hubo también otras divisiones en juego entre el arte y la ciencia, y que ellas tenían el poder de aliar a cineastas de diferentes ideas políticas, "que saben lo que están haciendo", en contra de una comunidad científica que, temían los

realizadores, parecen haber simplemente querido "un camarógrafo y editor".

En medio de sus debates sobre *Quilino*, Prelorán sugirió a un amigo que "lo que he aprendido es que nunca más debo asociarme para hacer películas con persona alguna. Y tener el control absoluto de la película mediante asesores que son designados para asesorar solamente, no que sean dueños del tema".⁴⁵ Esto, entendemos, era nada más que una quimera. Mientras Prelorán haría todo lo posible para eliminar su dependencia de los demás, durante su "período Tucumán" tanto como durante su "período Tinker", nunca logró liberarse de una cierta dependencia de los demás. Estos vínculos lo convirtieron a la vez en un nativo y un extranjero. También lo convirtieron en un científico y un artista. Y, al cambiar la política del país, lo convirtieron a la vez en un conservador y un revolucionario.

* * *

Conservador / Revolucionario

Valle Fértil y la política del lugar, 1965-1973

¿Qué significa definir la política de un director de cine o de una película? Esta pregunta ha incitado debates explícitos por lo menos desde el advenimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual nació durante el Festival de Viña del Mar de 1967 (donde, cabe notar, Prelorán y Gleyzer ganaron un premio). Lo que la Colección Prelorán sugiere es que la política del cine no se define en la ideología individual del autor. La política, tal vez especialmente en el caso del cine, se forja a través de las muchas relaciones establecidas durante el hacer cine y el mostrar cine. Prelorán, porque era y no era un director de cine, porque era y no era un nativo, un *insider*, vivió una vida política que por momentos podía ser revolucionaria y en otros aspectos conservadora.

Cine Documental

En muchas de las notas de producción, recortes de prensa y correspondencia relacionados con sus películas, vemos que la política está siempre presente durante el curso de la carrera de Prelorán. Mientras estuvo con Raymundo Gleyzer, *Ocurrido en Hualfín* fue censurado por el Ente de Calificación y Prelorán fue obligado a eliminar ciertas escenas que honraban a Evita.⁴⁶ Más tarde, películas suyas como *Valle Fértil* y *Cochengo Miranda* fueron censuradas en las provincias donde habían sido filmadas. La investigación sobre el archivo de Prelorán sugiere que las películas fueron censuradas menos por el contenido que por la política que se desarrolló fuera de la pantalla durante toda la producción y la distribución. El caso de *Valle Fértil* (1972) es particularmente ilustrativo.

Prelorán planteó el rodaje de *Valle Fértil* como lo había hecho en sus películas anteriores. Nuevamente volvió a trabajar con asesores locales. De hecho, cuando el *Diario de Cuyo* publica una nota sobre la primera visita de Prelorán en 1965, acreditan incluso a un tal Dr. Olivares, investigador local y guía de Prelorán, como "director" de los tres documentales⁴⁷ (¡en este caso, Prelorán no era ya ni antropólogo ni cineasta!). Una vez llegado al pueblo, Prelorán hizo las presentaciones necesarias, se ofreció a tomar retratos de los locales, y les proporcionó productos necesarios, como anteojos y libros de texto. Estos eran "métodos", como los describió Prelorán, que había aprendido a lo largo de su carrera, y que se habían utilizado en muchos casos cuando "la ayuda de los lugareños es de suma importancia".⁴⁸ (Y aquí debemos recordar que la ayuda de los lugareños fue de suma importancia en cada película de Prelorán). Más tarde, él lucharía por las pensiones de los lugareños de Valle Fértil, reclamando al intendente del pueblo, al gobierno provincial, y hasta a la Casa Rosada.

Como fue el caso durante toda su carrera, la visita de Prelorán al pueblo generó una considerable atención local. En las notas que aparecieron, lo que capturó mayor atención de los

periodistas fue la llegada del porteño Prelorán con su cámara y su equipo. Sin embargo, mientras que los artículos relacionados refirieron la visita del *outsider*, cada artículo también transmitió muchas de las realidades difíciles delineadas por los lugareños. Es por eso que, incluso si Prelorán permaneció como un extranjero, la cobertura sobre su producción transmitió perspectivas internas sobre el valle. Artículos relatando la filmación informaron también los desafíos que los propios vallistas enfrentaban y que aún no habían sido resueltos por los líderes locales. En el caso de Valle Fértil, los pobladores no tenían acceso a gasolina, y les faltaba electricidad para iluminar la ciudad. Algunos titulares anunciaban la llegada del *outsider* y las condiciones encontradas:

Valle Fértil: Calles sin Luz
Filman Películas de la Zona

"Filman Películas de la Zona / Valle Fértil: Calles sin luz," artículo no atribuido.⁴⁹

Sin embargo, artículos como estos rara vez hacían más que aumentar la consternación, al menos en lo inmediato. Y, según sugieren documentos relacionados con la producción en Valle Fértil, parece que el aumento de la preocupación no calificó la acción como suficiente o satisfactoria para algunos de los asociados a Prelorán en el pueblo. Un par de años después de que Prelorán hubiera visitado por primera vez la zona, recibió noticias de un amigo porteño quien había visitado Valle Fértil, y que se había encontrado por casualidad con Máximo Rojas, el personaje principal de la película de 1966, sobre talabartería. Según Prelorán relató en una carta a Santos Villafañe, personaje en *Valle Fértil* y su anfitrión principal, "Don Máximo, sin saber quien era este señor, se le quejó de que habían venido unos señores de una entidad del gobierno para hacer una película hacía unos años, y que seguramente se habían llenado de dinero,

y a él no le dieron nada".⁵⁰

Prelorán quedó muy consternado por la noticia. Escribió a sus amigos y sus colegas del valle, pidiendo que le aclararan la situación a Máximo y otros. "Santos", Prelorán argumentó, "si ésta es en general la actitud de la gente a quien hemos filmado, le ruego encarecidamente que les haga saber todo esto, porque me mortifica mucho que crean que estamos 'usándolos'".⁵¹ Al asumir esta posición, Prelorán demostraba que, a pesar de sus esfuerzos para ayudar a los vallistas, él se mantenía al margen en cuanto a ciertas realidades fundamentales de su relación con los pobladores del valle. A fin de cuentas, era en muchos aspectos un extranjero privilegiado: era un cineasta financiado por el estado, contractualmente ligado a departamentos universitarios. Sí, se había vuelto famoso en base a las películas anteriores (entre ellas, el cortometraje al que Don Máximo había contribuido). Sí, había llevado las películas a Buenos Aires y, desde allí, a Los Ángeles, a Harvard y a todo el mundo.

Dejando las contradicciones aparte, Prelorán insistió en que la película sobre Rojas, al igual que las otras películas que hizo para la U.N.T., fueron hechas para ser proyectadas gratis en todo el país y como una forma de impulsar el turismo en zonas como el valle. Crecientemente Prelorán definió el éxito en estos términos. Así escribió en una de sus apelaciones a Máximo: "Si cuando se ve la película que yo hice de usted, y la gente que va a Valle Fértil lo va a ver para que le haga una montura, por lo menos habrá cumplido con su fin".⁵² Un año después, en una segunda carta, Prelorán alude a la dificultad de equilibrar la cobertura positiva y negativa, al tiempo que reiteró su esperanza de que la película fuera a impulsar el turismo: "No sé si la película los va a ayudar en algo, pero espero que si la ve gente del gobierno, quizás entiendan algunas cosas que no se han planteado tan fuertemente como aquí, y que ayuden en algo. Por otro lado, creo que el turismo va a venir más, y que seguramente lo querrán conocer en su casa. Así espero.

Por lo menos va a tener más visitas, si no más trabajo".⁵³ Comunicar los objetivos de la película de esta manera agregó una presión constante sobre Prelorán. Ya tenía el deber de llevar la U.N.T. [y la situación de Valle Fértil] a las masas. Esto, recordemos, requería abstraer la historia, utilizar un tratamiento creativo, y algo no menor, cautivar al público. Para que los documentales también cumplieran la intención de ayudar a los sujetos filmados, Prelorán tendría que proporcionar alguna prueba de que las películas realmente los habían ayudado. Por un lado, entender el éxito de esta manera, en forma de rendimientos futuros, le proporcionó a Prelorán una cierta libertad. Él fue capaz de escribir a colaboradores: "usted me sabrá decir más adelante si realmente viene gente a verlo, porque lo vio en la película".⁵⁴ La evidencia de la efectividad de las películas necesariamente llegaría sólo después de la realización cinematográfica en sí. Así, aunque sólo en teoría, Prelorán podría haber decidido desvincularse del pueblo en este momento, sin intención de volver a enfrentarse con la crítica. Pero en la medida en que el cine de Prelorán (como en otros documentales) se fundaba cada vez más en el contacto permanente con una población local, entonces cualquier colaboración futura iba a ser mitigada por el grado en que las promesas de éxito se cumplieran o no.

De cierta manera, era comprensible, a raíz de este tipo de experiencias, que Prelorán privilegiara su preocupación por los personajes individuales de su cine más que por algún impacto que podría tener en otros lugares -sea en festivales de cine o, como era el caso del trabajo de sus contemporáneos, en círculos políticos nacionales-. Con los lugareños tenía contacto más directo y era a quienes Prelorán debía responder más inmediatamente. Cuando criticó a Montes, Gleyzer, u otros por haberse enfocado tanto en "el fin", su punto de vista se basaba en una cantidad de experiencias como las que tuvo con Máximo. Con los años, Prelorán vivió conflictos con un número importante de personajes de sus películas y la correspondencia del archivo

Prelorán en relación a los documentales *Valle Fértil*, *Hermógenes Cayo*, *Los hijos de Zerda* y *Cochengo Miranda* puede confirmarlo. Al terminar la última película de las mencionadas, Prelorán escribió que con esa película debía satisfacer solamente a cuatro personas: el personaje principal (Cochengo), la antropóloga asesora Ercilia Moreno Chá, su jefe del F.N.A., el Dr. Cortazar, y a Angel Aimetta, un político local que tuvo un rol fundamental dentro de la producción.⁵⁵ Si esto alude a las muchas presiones ejercidas sobre el cineasta, ello apunta sobre todo a las formas en que su cine se batió con luchas extra fílmicas y, por lo tanto, a la política de sus personajes.

Mientras Prelorán se preparaba para estrenar *Valle Fértil* en el pueblo y en San Juan capital, se le informó que el estreno había sido boicoteado a último minuto por el intendente de Valle Fértil, un tal Luis Martínez, funcionario con quien Prelorán había mantenido correspondencia sobre las pensiones de sus personajes. Martínez, quien se encontraba entonces en los últimos días de su gobierno (sería reemplazado en su cargo por quien fue electo en las elecciones de marzo de 1973), había declarado a Prelorán como una "persona non grata" en el pueblo. Más allá de los motivos de la cancelación (y en su correspondencia Prelorán reflexiona mucho para descifrarlos), mantenía la esperanza de que, una vez que Martínez saliera de su cargo, la película finalmente conseguiría su estreno local. Prelorán no era precisamente peronista, pero si los resultados peronistas de 1973 permitieran una distribución más exhaustiva de sus documentales, entonces acordaba con el cambio de poder. En una carta enviada a Santos, Prelorán alude a diferencias partidarias entre los dos: "Supongo que usted estará chocho del resultado de las elecciones".⁵⁶ Al mismo tiempo, unas líneas más adelante, agrega "Quizás [a]l gobierno peronista le convenga mostrar la película, y de pronto la vamos a mostrar por todos lados".

De diversas maneras, el proyecto de recuperación cultural

de Perón benefició ampliamente a Prelorán, y uno de los elementos más interesantes de la colección Prelorán es que expone con intrincado detalle la cada-vez-mas-serpenteante ruta de la política del cineasta -o, al menos, de la política de las películas de Prelorán-. Apenas cuatro años antes de que la elección de Cámpora le diera la esperanza de un futuro estreno en Valle Fértil, Prelorán había escrito al general Juan Carlos Onganía, peticionando que sus películas se declararan "de interés nacional" y que fueran exhibidas en todas las aulas del país (y, podríamos sospechar, según la propuesta de Prelorán, reconocidas como una iniciativa de Onganía).⁵⁷ En 1972, él comenzó a mostrar sus películas en la televisión pública de Canal 7⁵⁸ y a trabajar con Ernesto Lanusse, Ministro de Agricultura bajo la presidencia de su primo.⁵⁹ (En otra vuelta de tuerca a la historia de *Valle Fértil*, Lanusse se había acercado a Prelorán porque le había impresionado, sobre todo, el documental -¡El mismo que había sido censurado en San Juan!-))

Prelorán no era peronista, pero tampoco era un furioso anti-peronista. Sin dudas percibió que después de las victorias peronistas en todo el país, más gente iba a poder ver sus películas. A través de sus cartas, él muestra cierto escepticismo hacia Cámpora y, más tarde, respecto del regreso de Perón. Expresa un optimismo cauteloso frente al paquete económico de Perón de 1973, reflexionando en una carta que "el viejo es... increíblemente lúcido dada su edad".⁶⁰ A pesar de sus preocupaciones, él invitó a algunos representantes del Ministerio de Educación de Perón a su casa con el fin de discutir posibles iniciativas en el cine educativo, pero, como le contó después a un amigo, "los chicos que vinieron estaban muy en una borrachera intelectual-ideológica, y yo simplemente no estoy de acuerdo con eso".

A pesar de la frustración que Prelorán vivió con el nuevo gobierno, ya pesar del hecho de que él había mostrado sus películas en el Canal 7 bajo Lanusse, en 1974 comenzó a difundir

Cine Documental

su obra en el Canal 8 de Mar del Plata y la iniciativa recibió estridentes aprobaciones de los peronistas de la ciudad. Varios espectadores respondieron con cartas, agradeciendo al canal por sus esfuerzos. Uno escribió que el Canal 8 finalmente llegó a merecer el sello "el del pueblo".⁶¹ Otra ofreció que "por fin la Argentina ha dado con la forma de poner tan enorme medio de comunicación al servicio del hombre".⁶² *Nueva Era*, de Tandil, anunció: "La autenticidad triunfa en la T.V.",⁶³ y *La Capital*, de Mar del Plata, escribió que, "Se trata, en definitiva, de asumir la lucha contra la colonización de la cultura, profundizando la orientación que ha impuesto la conducción oficial sobre los lineamientos expuestos con claridad por la doctrina y las enseñanzas del general Perón".⁶⁴

Para fines de 1975, Jorge Prelorán llegó a ser identificado plenamente con el proyecto peronista de recuperación cultural. El escritor Aníbal Ford describió el estreno de *Cochengo Miranda* en La Pampa como tal:

Pensábamos que era importante el apoyo dado por el gobierno de La Pampa a este proyecto de rescate de la propia cultura de la provincia. Que era importante que *Cochengo Miranda* se diera ahí, en El Boitano, como algo que no era de Prelorán sino de todos los hombres y mujeres del oeste. Que era importante esa fiesta en una zona sin fiestas. Y que todo esto era un aporte para ese proyecto político cultural que con tantos inconvenientes se viene articulando desde abajo en la Argentina.⁶⁵

Como Ford reconoce tan acertadamente, la película no era de Prelorán; más bien, perteneció a todos los del oeste. El punto de vista, entonces, no era de Prelorán, si bien surgió del cine de Prelorán, y en ello se reflejaban sus experiencias en Valle Fértil y en los otros lugares donde había rodado. Los numerosos recortes de prensa preservados de las pequeñas ciudades y

pueblos del norte, del sur, y del oeste argentinos apuntan al hecho de que las películas de Prelorán se volvieron importantes, se las leyó como cine político por muchas de las personas involucradas. Después de sus experiencias difíciles con Montes y Gleyzer, Prelorán prometió que iba a buscar un cine más solitario, para el cual tendría control total. Pero como los casos de *Valle Fértil* y *Cochengo Miranda* demuestran, Prelorán nunca llegó a conseguirlo.

Si bien la política personal de Prelorán no se alineó con la de sus colegas cineastas, en ciertas coyunturas la política de sus películas y la de las comunidades que su cine reunía lo colocaron en situaciones difíciles. Poco después de su estreno en 1975 en La Pampa, el documental *Cochengo Miranda* fue prohibido,⁶⁶ y se mantuvo bajo llave hasta que volvió la democracia 1983. *Valle Fértil* se proyectó una sola vez en el pueblo, ante una decena de personas, y las complicaciones relacionadas con su mensaje hicieron que Prelorán nunca regresara para mostrarla. Finalmente, en 1976 Prelorán se sintió suficientemente identificado con la izquierda peronista, o con su antiguo codirector, Raymundo Gleyzer, o con la política de Valle Fértil, de La Pampa, o de alguna otra región en que había trabajado, que el cineasta dejó Buenos Aires y salió en un avión para Los Ángeles. El mismo hombre que una vez escribió que el golpe de estado contra Isabel Perón "era necesario, y empezó bien"⁶⁷ estaba pocos meses después huyendo del país. Como él mismo reconoce en una carta:

En cualquier día puede que agarren a alguno que tiene mi dirección en su agenda, y con esto será suficiente. Luego, cuando empiecen a mirar a mis películas, se van a encontrar con todo tipo de cosas contradictorias: por un lado, películas sobre gente pobre, artículos en revistas izquierdistas o entrevistas en donde digo cosas bastante fuertes sobre las condiciones miserables de algunos

argentinos, etc. Y por el otro lado estarán mis actividades en los Estados Unidos, dos veces Guggenheim, et al. No sé qué les va importar más, pero no pienso quedarme aquí para averiguarlo.⁶⁸

Las cartas de Prelorán fechadas el 24 de julio de 1976 -el archivo incluye diez- captura maravillosamente sus contradicciones. Como el propio cineasta lo reconoce, cualquier funcionario estatal asignado al caso de Prelorán podría haber visto cualquier cantidad de perfiles. Podría haber visto a Prelorán como extranjero, financiado por los estadounidenses para hacer documentales al estilo norteamericano (aburridos, didácticos, sobre "tierras extranjeras exóticas"). O podría haber visto a un argentino, un nativo, que había hecho películas sobre los pobres, que se asociaba y que los defendía. A través de su estética, su trabajo lo ligaba con otros cineastas de la época. Cuando escribe sobre el temor de que fueran a encontrar una libreta de direcciones con su nombre, está seguramente hablando de Gleyzer, a pesar de que compartían poco en cuanto a ideas políticas. El caso de Prelorán estaba plagado de contradicciones, en un momento en que las complejidades fueron dejadas de lado.

* * *

Desconocido / Vastamente Conocido

Jorge Prelorán en Los Ángeles, 1976-2005

Un cine que se basa en interacciones personales es un cine fácil de eliminar. Una vez en Los Angeles, Prelorán ya no podía ser el cineasta, el *insider*, el defensor. Por primera vez en su vida estaba verdaderamente solo -de cierta manera logró lo que siempre insistía en esperar- y es notable el grado en que quedó en el olvido. A pesar de que estaba encantado de estar en Los Ángeles con un buen trabajo como profesor de cine -escribió a una amiga que "nos toc[ó] la suerte total!"⁶⁹- también reconoce en esa carta y en otras que él quizás nunca iba a poder volver a

Cine Documental

hacer cine, dadas las exigencias de la enseñanza. Al no poder hacer más películas y al no poder exhibirlas más en tantos rincones de Argentina, Prelorán se había convertido, de nuevo, en un extranjero. Cuando él fue nominado para un Oscar, por el film *Luther Metke at 94*, algunos periódicos argentinos titularon "¿Usted conocía a este argentino?"



"¿Usted conocía a este argentino?" *La Semana*, 1981⁷⁰

Por supuesto, su legado sí tenía su fundamento en otros tiempos y por otros lugares y con otras personas. Tanto era así que cuando la prensa de Buenos Aires siguió en su línea de que el argentino nominado al Oscar era "prácticamente desconocido por sus compatriotas",⁷¹ los periódicos locales de Tucumán, La Rioja, Mendoza y otras partes señalaron con orgullo las vastas historias que Prelorán estableció y mantuvo con sus respectivas provincias. En La Pampa, fue "J. Prelorán, que filmó en La Pampa", y no un desconocido argentino nominado para el Oscar.⁷² *El Chubut* (Trelew) incluso se burló de la prensa porteña por su cobertura del "desconocido Prelorán".⁷³ Fue en estas ciudades -Tucumán y Jujuy, San Juan y Santa Rosa- que Prelorán fue, como un periodista tucumano reconoció, "vastamente conocido por nuestro público".⁷⁴

Cuando la política volvió a ser discutida públicamente en los años 80, la narrativa de Prelorán se volvió espacio de debate. Artículos sobre el nominado al Oscar fueron acompañados por fotografías del cineasta, corpulento, de pie al lado de su automóvil, frente a su casa, totalmente inmerso en el *American way of life*. Con subtítulos añadieron: "seguridad económica y facilidades para filmar. Por eso Prelorán vive en California".⁷⁵ Siempre el revolucionario y el conservador, artículos lo etiquetaron como "el que fue" y otros "el que debió irse." Tal vez la verdad del caso Prelorán fue que él necesitaba irse y decidió irse también. Pero es difícil saberlo y quizás irresponsable afirmar razones. Lo que sí se puede decir es que, si bien California le dio esa nombrada "seguridad económica", difícilmente le ofreció facilidades para filmar.



Seguridad económica y facilidades para filmar. Por eso Prelorán vive en California.

"Seguridad económica y facilidades para filmar:
Por eso Prelorán vive en California."⁷⁶

Hace algunos años *La Gaceta* le preguntó a otro cineasta tucumano, Jorge Wyngaard, quien trabajaba con Prelorán en la U.N.T., sobre la obra de su viejo colega. Wyngaard admitió que el trabajo de Prelorán como director de fotografía fue ejemplar, pero que desgraciadamente nunca utilizó su cámara como "una herramienta para una expresión de mayor amplitud".⁷⁷ "Eso, en audiovisualismo", continuó, "es fundamental: el saber que esos



Cine Documental

elementos son herramientas, para contarle historias a la gente, para hacer propaganda política, para enseñarle a leer a la gente, para contarle una historia cruel... lo que vos quieras."

Lo que la Colección Prelorán demuestra es que el cine raramente se trata de hacer *lo que vos quieras*. En estos proyectos, como en todo el trabajo de Prelorán, se nos recuerda que la política de sus películas no era la política personal de Prelorán. De hecho, gran parte del archivo de Prelorán -aquellas porciones relacionadas con la producción- tiene poco que ver con Prelorán, sus intenciones y sus ideologías. Así, la Colección Jorge Prelorán no va a convencer de que Prelorán tuviera agendas secretas o que su ideología fuera nada distinta a lo que ofrecensus numerosas entrevistas y biografías. En cambio, la colección subraya las múltiples interacciones que constituyen y, se podría argumentar, siguen constituyendo la actividad cinematográfica, incluso hoy, en una era de YouTube. Si Jorge Prelorán era un nativo o un extranjero, un cineasta o un investigador, revolucionario o conservador, completamente desconocido o vastamente conocido, era porque la sociedad argentina lo convirtió en ello. Es por esta razón que el archivo de Prelorán es quizás el más argentino de todos.

¹ Quiero agradecer a Edgardo Dieleke por haberme ayudado a traducir este artículo, pero también por haberme ayudado mucho a concebir el proyecto más amplio que será mi disertación. También doy las gracias a Javier Campo por haberme ofrecido la oportunidad de escribir este artículo. Las ideas que he podido desarrollar arriba se deben mucho a las conversaciones que he tenido y mantenido con varias personas, entre ellos Edgardo Dieleke, Mariano Mestman, Fabiola Orquera, Ana Mohaded, Arturo Borio, Daniel James, Jeffrey Gould, y Joshua Malitsky. Como punto final, quiero agradecer al personal del Smithsonian y de los varios archivos argentinos en donde he trabajado durante los últimos años. Mencionaré acá a Pam Wintle, Daisy Njoku, Jake Homiak, Joshua Bell, Mark White y Tomás Deza del Smithsonian; a Adrián Muoyo, del I.N.C.A.A.-E.N.E.R.C.; a Paula-Félix Didier y Fabián Sancho, del Museo del Cine; y a Magdalena Franco, de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Tucumán.

² Carta, de Jorge Prelorán a Richard Hawkins, 19 de diciembre de 1970. Smithsonian Institution, Human Studies Film Archives, Jorge Prelorán

Collection [de aquí en adelante, HSFA-PC], Series 4: Correspondence, "1970: H."

³ Foto, Jorge Prelorán filmando en Valle Fértil, Provincia de San Juan. HSFA-PC, Series 9: Photographs, Box 5, Folder "Valle Fértil."

⁴ "El otro país," *Análisis* 449 (21 al 27 de octubre de 1969). HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1977," Folder 30/35.

⁵ "Jornadas de nuevo cine argentino" [panfleta]. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1977," Folder 10/35.

⁶ "Cortometraje nacional" [panfleta]. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1964-1977," Folder 1/8.

⁷ Carta, de "Cortes Pla, Rector" a Prelorán, 1 de julio de 1963. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1977," Folder 7/35.

⁸ "Hector Blas González," *Clarín*, 3 de agosto de 1961. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1977," Folder 10/35.

⁹ "Patagonia, universidades, cine, y dos graduados de California," *La Jornada* [Chubut], 11 de mayo de 1962. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1977," Folder 12/35.

¹⁰ Carta, de Edward Larocque Tinker a Prelorán, 4 de agosto de 1961. HSFA-PC, Series 5: Production, Box 2, "Gaicho Film Series."

¹¹ Carta, de Faustino Alberto Fano, 7 de diciembre de 1961. HSFA-PC, Series 5: Production, Box 2, "Gaicho Film Series."

¹² Entrada del 20 de abril de 1962 del diario "Trip to the Patagonia." HSFA-PC, Series 5: Production, Box 2, "Gaicho Film Series."

¹³ Diario, "Trip to the Patagonia." HSFA-PC, Series 5: Production, Box 2, "Gaicho Film Series."

¹⁴ Entrada del 28 de febrero de 1962 del diario, "Trip to the Patagonia."

¹⁵ Entrada del 25 de marzo de 1962 del diario, "Trip to the Patagonia."

¹⁶ Entrada del 17 de agosto de 1962 del diario, "Trip to the Patagonia."

¹⁷ Entrada del 1 de mayo de 1962 del diario, "Trip to the Patagonia."

¹⁸ Entrada del 29 de abril de 1962 del diario, "Trip to the Patagonia."

¹⁹ Entrada del 1 de mayo de 1962 del diario, "Trip to the Patagonia."

²⁰ Entrada del 19 de febrero de 1962 del diario, "Trip to the Patagonia."

²¹ Carta, de Colin Young a Edward Larocque Tinker, 11 de junio de 1961. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1974," Folder 8/35.

²² Archivo, Museo del Cine [Buenos Aires], carpeta "Jorge Prelorán 2/4."

²³ Carta, de Prelorán a Eugenio Virla, 13 de octubre de 1962. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1974," Folder 1/35.

²⁴ Carta, de Prelorán a Alan Lomax, 7 de septiembre de 1969. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1969 K-L."

²⁵ Carta, de Prelorán al Fondo Nacional de las Artes, octubre de 1966. HSFA-PC, Series 8: Press, "1961-1974," Folder 1/35.

²⁶ "Filmmaker as Anthropologist," *Buenos Aires Herald*, 10 de mayo de 2003. Archivo, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica [E.N.E.R.C.], carpeta "Prelorán 2000-2009."

²⁷ "Una vision antropológica," *La Epoca*, 29 de noviembre de 1983. Archivo, Museo del Cine [Buenos Aires], carpeta "Jorge Prelorán 2/4."

²⁸ Justiciero del far west, con ojo antropológico," *La Prensa*, sin fecha [de 1995]. Archivo, Museo del Cine [Buenos Aires], carpeta "Jorge Prelorán 2/4."

²⁹ Archivo, Museo del Cine [Buenos Aires], carpeta "Jorge Prelorán 2/4."

³⁰ "Para hacer cine hay que ser culto," *La Gaceta*, 13 de febrero de 2005. Archivo, *La Gaceta*[Tucumán], carpeta "Jorge Wyngaard."

³¹ Graciela Taquini, *Directores argentinos: Jorge Prelorán*(Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994), p. 17.

³² Carta, de Martha Borruat de Bun a Prelorán, 19 de noviembre de 1965. HSFA-PC, Series 5: Production, Box 2, "Damacio Cairtrúz."

³³ Tarjeta postal, de Ana Montes a Prelorán. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1971 [G]."

³⁴ Carta, de Ana Montes a Prelorán, 20 de junio de 1966. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1966 [G]."

³⁵ Carta, de Ana Montes a Prelorán, "octubre" de 1966. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1966 [G]."

³⁶ Carta, de Prelorán a Ana Montes, 4 de mayo de 1968. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1968 [G-H]."

³⁷ Carta, de Prelorán a Colin Young, 5 de abril de 1968. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1968 [Y]."

³⁸ Carta, de Prelorán a Yolanda Gutiérrez, 4 de noviembre de 1966. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 2, "Yolanda Gutiérrez."

³⁹ Carta, del "Centro de Educación Cinematográfica, Santiago, Chile," 8 de marzo de 1967. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1964-1977," Folder 3/8.

⁴⁰ Carta, de Prelorán a Yolanda Gutiérrez, 4 de noviembre de 1966. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 2, "Yolanda Gutiérrez."

⁴¹ Carta, de Prelorán a Anne Chapman, 29 de mayo de 1971. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1971 [C]."

⁴² Finalmente esta película se terminó con Montes y Chapman como directoras y Prelorán como director de fotografía, según los créditos.

⁴³ Carta, de Prelorán a Richard Hawkins, 28 de enero de 1971. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1971 [H]."

⁴⁴ Carta, de Raymundo Gleyzer a Prelorán, 6 de junio de 1970. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1970 [H]."

⁴⁵ Carta, de Prelorán a Yolanda Gutiérrez, 4 de noviembre de 1966. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 2, "Yolanda Gutiérrez."

⁴⁶ Carta, de Prelorán al Ente de Calificación Cinematográfica, 28 de octubre de 1969. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1974," Folder 31/35.

⁴⁷ "Causa problemas la falta de combustible en Valle Fértil," *Diario de Cuyo* [San Juan], 19 de julio de 1967, HSFA-PC, Series 8: Press, Box 1, "1961-1977," Folder 23/35.

⁴⁸ Jorge Prelorán, "Informe No. 2: San Agustín de Valle Fértil," HSFA-PC, Series 5: Production, Box 11, "Valle Fértil."

⁴⁹ HSFA-PC, Series 8: Press, Box 13, "Miscellaneous 1/2."

⁵⁰ Carta, de Prelorán a Santos Villafaña, 7 de abril de 1971. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 3, "Valle Fértil."

⁵¹ Carta, de Prelorán a Santos Villafaña, 7 de abril de 1971. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 3, "Valle Fértil."

⁵² Carta, de Prelorán a Máximo Rojas, 26 de abril de 1971. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 3, "Valle Fértil."

⁵³ Carta, de Prelorán a Máximo Rojas, 29 de julio de 1972. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 3, "Valle Fértil."

⁵⁴ Carta, de Prelorán a Alejo Chávez, 21 de abril de 1971. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 3, "Valle Fértil."

⁵⁵ Carta, de Prelorán a Angel Aimetta, sin fecha [de 1975]. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1975 [A]."

⁵⁶ Carta, de Prelorán a Santos Villafaña, 1 de abril de 1973. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, Box 3, "Valle Fértil."

⁵⁷ Carta, de Prelorán al "Excmo. Señor Presidente de la Nación, Tnte. Gral. Juan Carlos Onganía," 15 de septiembre de 1969. HSFA-PC, Series 4, "1969 [M-P]." En su cartas para Onganía, Prelorán también solicitaba en nombre de la gente de Ruca Choroy. Aunque se necesitará más información sobre el hecho, parece que Onganía, en respuesta, mandó unos cinco millones de pesos al pueblo de Ruca Choroy, "a raíz de [la] car-

ta [de Prelorán]." Carta, de Prelorán a Don Amaranto [Aigo], 8 de noviembre de 1971. HSFA-PC, Series 4, "1971 [A]."

⁵⁸ Guión para el programa, "Argentinos desconocidos," de Canal 7, filmado el 6 de octubre de 1972 y estrenado el 7 de octubre de 1972. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 2, "1964-1977," Folder 7/8.

⁵⁹ Carta, de Prelorán a Kune Grimberg, 29 de noviembre de 1972. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1972 [G]."

⁶⁰ Carta, de Prelorán a Steve Raymen, 2 de enero de 1974. HSFA-PC, Series 4, "1974 [R]."

⁶¹ "Televisión popular" [Cartas al Director], *La Capital* [Mar del Plata], 20 de noviembre de 1974. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 2, "1964-1977," Folder 8/8.

⁶² Carta [no publicada] al "Señor Director de LU86-Canal 8, Mar del Plata," 6 de noviembre de 1974. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 2, "1964-1977," Folder 8/8.

⁶³ "'Argentina': La autenticidad triunfa en la T.V.," *Nueva Era* [Tandil], 28 de noviembre de 1974. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 2, "1964-1977," Folder 8/8.

⁶⁴ "Con un Ciclo de Cortometrajes Inicia Canal 8 Una Experiencia," *La Capital* [Mar del Plata], 3 de noviembre de 1974. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 2, "1964-1977," Folder 8/8.

⁶⁵ Anibal Ford, "El estreno de Cochengo Miranda en el puesto el boitano," *Crisis* 3.33 (diciembre de 1975). HSFA-PC, Series 8: Press, Box 3, "1974-1977," Folder 17/35.

⁶⁶ "Cochengo Miranda: En Buenos Aires, se exhibe. En La Pampa, sigue bajo llave," *La Arena* [Santa Rosa], 7 de marzo de 1982. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 5, "1981 [1]."

⁶⁷ Carta, de Prelorán a Julio [Luzardo], 22 de julio de 1976. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1976 [L]."

⁶⁸ Carta, de Prelorán a Richard Hawkings, 24 de julio de 1976. HSFA-PC, Series 4: Correspondence, "1976 [H]."

⁶⁹ Carta, de Prelorán a Ercilia Moreno Chá, 23 de diciembre de 1976. HSFA-PC, Series 8: Correspondence, "1976 [M]."

⁷⁰ "Jorge Prelorán, muy cerca de ganar un Oscar," *La Semana*, 25 de marzo de 1981. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 5, "1981 [1]."

⁷¹ "Jorge Prelorán, muy cerca de ganar un Oscar," *La Semana*, 25 de marzo de 1981. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 5, "1981 [1]."

⁷² "J. Prelorán, que filmó en La Pampa, fue nominado para el Oscar 80," *La Arena* [Santa Rosa], 5 de marzo de 1981. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 5, "1981 [1]."

⁷³ "Jorge Prelorán, el lujo cinematográfico de un 'desconocido,'" *El Chubut* [Trelew], 7 de julio de 1990. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 11, "1990 [2]."

⁷⁴ "Se inicia la muestra de cine sobre expresiones folklóricas," *La Gaceta*, 24 de junio de 1970. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 2, "1970-1973," Folder 2/21.

⁷⁵ "Jorge Prelorán, muy cerca de ganar un Oscar," *La Semana*, 25 de marzo de 1981. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 5, "1981 [1]."

⁷⁶ "Jorge Prelorán, muy cerca de ganar un Oscar," *La Semana*, 25 de marzo de 1981. HSFA-PC, Series 8: Press, Box 5, "1981 [1]."

⁷⁷ "Para hacer cine hay que ser culto," *La Gaceta*, 13 de febrero de 2005. Archivo de *La Gaceta*, Tucumán, Carpeta Jorge Wyngaard.